LUCRARE DE COMPETENȚE PROFESIONALE

Specializare: Conservarea și restaurarea bunurilor culturale

Colegiul de artă „Ciprian Porumbescu” Suceava

ASPECTE PRIVIND CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNUI BUN CULTURAL

Studiu de caz: Icoana de secol XIX „Mahrama lui Iisus”

Profesor coordonator: Axinte Loredana

Candidat: Șoucaliuc Mihaela-Valentina

- mai 2019 -

CUPRINS

Capitolul I

Ce este patrimoniul.....5

Tipuri de bunuri culturale.....5

Organisme și instituții specializate.....7

Activitatea de conservare și restaurare.....7

Principiile restaurării.....9

Capitolul II

Arta bizantină de la început până în prezent.....10

Icoana intermediar între om și divinitate.....12

Realizarea unei icoane.....12

Alegerea suportului de lemn.....12

Grunduirea.....14

Transpunerea pe suport a modelului.....15

Incizia.....15

Poleirea.....17

Poleirea cu bolus.....17

Poleirea cu mixtion.....18

Pictarea icoanei.....19

Tempera.....19

Tempera slabă.....22

Tempera cu gălbenuș de ou.....24

Tempera cu ou întreg.....24

Tempera grasă.....25

Emulsia de ou.....25

Procedee de execuție.....29

Vernisarea.....30

Capitolul III

Studiu de caz.....33

Analiza stării de conservare a bunului cultural de patrimoniu Icoana „Mahrama lui Iisus”...33

Degradări ale bunului cultural de patrimoniu.....34

Degradări ale suportului de lemn.....34

Degradări ale stratului pictural.....38

Propuneri de restaurare.....41

Concluzii.....42

Bibliografie.....42

Capitolul I

CE ESTE PATRIMONIUL CULTURAL

Patrimoniul cultural este format din totalitatea bunurilor care reprezintă o mărturie și o expresie a valorilor , credințelor , cunoștințelor și tradițiilor. Cu alte cuvinte , reprezintă zestrea noastră culturală. Acesta a apărut încă din vechime , din dorința oamenilor de a păstra valorile culturale ale civilizației care îi reprezintă. Pentru a conserva patrimoniul s-a înființat o organizație care sa țină evidența numită UNESCO (United Nations Education Science and Culture Organization) (https://en.wikipedia.org/wiki/UNESCO). UNESCO a fost fondată pe data de 16 noiembrie 1945 cu sediul la Paris , supranumită capitala artei. Ea are peste 191 de state membre dintre care face parte și România încă din 27 iulie 1956. Prin intermediul

Convenției privind protecția Patrimoniului Mondial Cultural și Natural, UNESCO a propus un plan de protejare a bunurilor culturale. Actul oficial a fost aprobat în 1972. Se numesc bunuri culturale, acele obiecte care au o importanță, o vechime și o raritate proprie.

TIPURI DE BUNURI CULTURALE

Bunurile care alcătuiesc Patrimoniul Național mobil sunt clasificate astfel (Legea 128 din 2000):

Bunuri arheologice și istorico-documentare:

- descoperirile arheologice terestre și subacvatice, unelte, ceramica, inscripții, monede, sigilii, bijuterii, piese de vestimentație și harnașament, arme, însemne funerare, materiale din situri care constituie probe arheologice pentru analize de specialitate.
- elemente provenite din dezmembrarea monumentelor istorice
- manuscrise, incunabule, cărți rare și cărți vechi cu valoare bibliofilă, arhive ,hărți și materiale cartografice
- obiecte cu valoare memorialistică
- obiecte și documente cu valoare numismatică, filatelică, heraldică
- piese epigrafice
- fotografii, clișee fotografice, filme, înregistrări audio și video
- instrumente muzicale

- uniforme militare și accesoriile acestora
- obiecte cu valoare tehnică

Bunuri cu semnificație artistică

- opere de artă plastică: pictură, sculptură, desen, grafică, fotografie, gravură
- opere de artă decorativă
- obiecte de cult: icoane, broderii, orfevrărie, mobilier
- proiecte și prototipuri de design
- materiale primare ale filmelor artistice, de animație și documentare
- monumente artistice de for public

Bunuri cu semnificație etnografică

- unelte, obiecte de uz casnic și gospodăresc
- piese de mobilier
- ceramică
- textile, piese de port, pielărie
- obiecte din lemn, metal, os, piatră, sticlă
- obiecte de cult
- podoabe
- ansambluri de obiecte etnografice
- monumente din muzee etnografice

Bunuri de importanță științifică

- specimene rare și colecții de zoologie, botanică, mineralogie și anatomie
- trofee de vânat

Bunuri de importanță tehnică

- creații tehnice unicat
- rarități indiferent de marcă
- prototipuri de orice fel
- creații tehnice cu valoare memorială
- realizări ale tehnicii populare

- matrițe ale CD-urilor, vinil-urilor , DVD-urilor și alte asemene obiecte.

Ele se împart în două mari categorii în funcție de importanța sau de semnificația lor. Astfel avem: tezaurul, care este constituit de bunurile culturale de o valoare excepțională pentru umanitate și fondul patrimoniului. Acesta din urmă este alcătuit din bunuri cu valoare deosebită pentru țară.

ORGANISME ȘI INSTITUȚII SPECIALIZATE

Principala instituție care se ocupa de patrimoniu este Comisia Națională a Muzeelor și a Colecțiilor. Atât finanțarea cât și susținerea ei este făcută de către Ministerul Culturii și Cultelor. Alte instituții subordonate celor două menționate mai sus sunt: muzeele, colecțiile, casele memoriale, precum și laboratoarele de specialitate. Acestea au rolul de a ține evidența patrimoniului, de a-l proteja și de a-l pune în valoare prin intermediul organizării expozițiilor și al simpozioanelor.

ACTIVITATEA DE CONSERVARE ȘI RESTAURAE

CONSERVAREA

Conservarea presupune un ansamblu de măsuri luate pentru a preveni degradarea obiectelor de patrimoniu , precum și asigurarea unui microclimat corespunzător. Aceasta se divide în două categorii de conservare , în funcție de gradul de degradare al obiectelor (Manualul de materiale și tehnici).

Prima categorie o constituie conservarea preventivă. Ea reprezintă un ansamblu de activități cu caracter permanent ce au ca scop contracararea acțiunilor tuturor factorilor care contribuie la procesele de deteriorare a bunurilor culturale. Conservarea preventivă poate fi efectuată de un conservator acreditat.

Cea de-a doua categorie a activității de conservare este conservarea curativă. Aceasta constă într-un ansamblu de măsuri menite să stopeze efectele degradării fizice, chimice și biologice ale bunurilor culturale. Spre deosebire de conservarea preventivă, conservarea curativă implică un nivel mai mare de specializare. Drept urmare, aceasta se realizează de către un restaurator acreditat.

RESTAURAREA

Restaurarea obiectelor de artă este un domeniu interdisciplinar care cere un anumit nivel de specializare tehnică, științifică și artistică. Activitatea de restaurare reprezintă un ansamblu de măsuri prin care se urmărește redobândirea aspectului sau a structurii inițiale, respectând forma și stilul original, al obiectelor pierdute parțial în urma degradărilor.

Istoria activității de conservare își are rădăcinile în Antichitatea greacă și latină. Aceste civilizații sunt primele care acordă grija și respect față de operele de artă. Operele constituiau inițial ofrande aduse zeilor (statui ale personalităților, reprezentări picturale, mozaic, obiecte decorative simbolice) și erau depozitate în templul zeului căruia erau închinate. Odată cu sporirea lor și implicit lipsa spațiului de depozitare și etalare din templu, au început să se construiască monumente de dimensiuni medii pentru a depozita restul de ofrande. Tot în acest context a apărut și denumirea de ,,tezaur”, din greacă ,,thesaurus”. Monumentele respective au fost cele dintâi depozite de bunuri culturale care ulterior au devenit muzee. Pentru a avea grijă și a pune în valoare prețioasele obiecte monumentul era lăsat încredințat unor custozi numiți pe atunci ,,hieropi ”. Pe lângă aceste două atribute,,hieropii” aveau datoria de a ține evidența tezaurului prin inventarierea obiectelor. Inventarul cuprindea rubrici precum: denumirea obiectului, material, greutate, semne de recunoaștere, autorul operei, contextul apariției sale, numele piesei respective, data și locul de baștina al donatorului. Tot în acea perioadă apar primele pinacoteci respectiv tehnici pentru protejarea suportului. Grecii, pentru evitarea uscăciunii și a atacului insectelor xilofage , dispuneau în depozit vase pline cu clei dăunător acestor insecte. Lucrările pe suportul de lemn apar în Renaștere și sunt frecvente în arta bizantină.

PRINCIPIILE RESTAURĂRII

1.Primum non nocere

Tradus din latină, principiul înseamnă: înainte de toate să nu faci rău. Acesta presupune păstrarea în totalitate a părților originale din obiect. Nici o intervenție nu trebuie să înlăture, să diminueze, să falsifice părțile obiectului.

2.Compatibilitatea materialelor

Principiul subliniază importanța folosirii materialelor similare celor originale. În cazul în care nu este posibil se pot utiliza materiale care au proprietăți fizice cât mai aproape celor originale.

3.Utilizarea unor materiale și substanțe care au fost testate

Materialele și substanțele utilizate în restaurarea bunurilor culturale trebuie să fie experimentate și testate în condiții controlate, suficient de riguroase pentru a fi concludente în determinarea incompatibilităților și a efectelor secundare.

4.Reversibilitatea materialelor folosite

Este important ca materialele folosite pentru restaurare să poată fi îndepărtate ulterior, fără a afecta starea obiectului. În cazul unei restaurări greșite, materialele trebuie a fi îndepărtate iar obiectul restaurat corect. O excepție apare în situațiile limită în care bunul cultural poate fi salvat numai prin folosirea materialelor nereversibile.

5.Lizibilitatea intervențiilor

Orice intervenție trebuie să fie evidentă pentru a respecta originalitatea obiectului. Prin aceasta se pot observa atât cu ochiul liber cât și la microscop completările aduse lacunelor, determinându-se astfel poziția lor dar și tipul de intervenție.

6.Restaurarea se oprește acolo unde începe ipoteza

Ipoteza în acest caz presupune o restaurare a obiectului în condițiile în care restauratorul este nesigur pe conținutul părții lipsă din obiect. Atunci când lipsește mai mult de 50% din bunul cultural nu se fac completări.

Un exces de zel are efecte nocive asupra obiectului. Astfel, îi este afectată integritatea și îi este denaturat mesajul transmis de cultura din care aparține bunul cultural.

7.Urmărirea evoluției stării obiectului restaurat

Monitorizarea stării bunului cultural restaurat se face prin efectuarea unor controale periodice.

Capitolul II

ARTA BIZANTINĂ-DE LA ÎNCEPUTURI PÂNĂ ÎN PREZENT

Arta bizantină a apărut în Imperiul Roman de Răsărit și tot acolo s-a și dezvoltat în perioada secolelor IV-XV. Istoria acestui stil poate fi urmărită de-a lungul a cinci perioade (Manual de istoria artelor):

Începuturile artei bizantine(secolele IV-V)

În această perioadă se continuă tradiția atelierelor grecești de frescă, sculptură, mozaic și alte arte decorative. Arhitectura cunoaște o definire trei tipuri de planuri după care se vor construi bisericile. Planul bazilical, planul în cruce greacă și planul central. Cât despre pictură, se continuă tehnica frescei.

Epoca lui Iustinian(secolul VI)

Este numită și ,,Secolul de aur” deoarece arta bizantină atinge apogeul. Mozaicul se desăvârșește ca măiestrie tehnică. Temele abordate sunt atât biblice cât și scene din viața împăratului Iustinian și a împărătesei Theodora. Datorită războaielor arhitectura este fortificată.

Perioada iconoclastă(secolele VII-IX)

Această perioadă este caracterizată prin războaiele care au avut loc în interiorul imperiului dintre iconoclaști și iconoduli. Iconoclaștii erau cei care condamnau cultul icoanelor, iar iconodulii erau cei care slujeau icoanele. În pictura în frescă s-au reluat motivele decorative din perioada paleo-creștină pentru a evita figurile umane ale sfinților. Se foloseau simboluri precum: spicul de grâu, mielul(simboluri cristice), porumbelul(simbolizează divinitatea și Sfântul Duh),vita de vie, peștele. Importanța atât de mare pe care o are peștele în textul Evangheliei a contribuit cu siguranță la adoptarea acestui simbol de către creștini. Hristos Însuși l-a întrebuințat. Adresându-se unui popor de pescari, El recurgea firește la niște imagini care erau familiare şi pe înțelesul tuturor. Chemându-i la apostolat, El le-a spus ucenicilor: „Veniți după Mine şi vă voi face pescari de oameni” (Mt. 4,19). Toate aceste reprezentări au fost descoperite în Catacombele romane. Acolo obișnuiau să se ascundă

creștinii ortodocși practicanți pentru a se ruga la icoane. Mozaicul abordează pentru prima dată tema „Iisus Pantocrator”.

Dinastiile macedonenilor și comnenilor(secolele IX-XII)

Secolele IX-XII sunt perioada în care are loc o maturizare a stilului bizantin. Pictura murală a început să împodobească din ce în ce mai multe biserici. Temele erau cele biblice ca de exemplu: „Biserica Cerească”, „Iisus Pantocrator”, „Fecioara Maria cu pruncul în brațe”etc. Mozaicul este realizat în culori reci iar fondul era din aur. Icoanele erau tot mai prezente-n locuințele oamenilor și totodată în biserici, având atât scop decorativ cât și spiritual.

Renașterea paleologă (secolele XIII-XV)

În această perioadă Imperiul Bizantin începe sa decadă. Locul clădirilor monumentale sete luat de construcții mici, elegante și grațioase. Atât mozaicul cât și pictura murală abordează tot mai mult temele religioase. Coloritul capătă un aspect nuanțat și luminos.

O caracteristică a artei bizantine o reprezintă abstractizarea și abundența de simboluri. Scopul reprezentărilor bizantine nu a fost unul pur estetic ci unul didactic, am putea spune informativ chiar. Întrucât nu mulți creștini știau să citească sau înțelegeau învățăturile biblice, pe lăcașurile de cult au început să fie pictate registre cu scene din Biblie. Astfel, creștinul putea înțelege Scriptura din reprezentările pictate. Pictura bizantină se realiza după anumite canoane stricte păstrate până astăzi în Erminia Bizantină, cartea de căpătâi a oricărui iconar. Personajele se caracterizau prin hieratism, solemnitate și simplitate. Figurile biblice erau lărgite și așezate-n centru. Figurile umane erau pământii , lipsite de volum, cu nasul prelung și buzele subțiri , ceea ce semnifica detașarea de poftele trupești. Spiritualitatea era evidențiată prin dimensiunea mare a ochilor. Aceasta o depășea pe cea a buzelor sau a nasului. Și face trimitere la valoarea intrinsecă a personajului. Mâinile și picioarele respectau hieratismul canonic icoanelor fiind mari. Degetele mâinilor aveau un aspect prelung și alungit în rugăciune. Pe mâinile sfinților pictați se pot observa urmele postului aspru, acestea fiind osoase și palide. Veșmintele acopereau în întregime corpul. Cutele faldurilor nu aveau ca scop sublinierea anumitor parți ale trupului, ele erau rigide, geometric realizate astfel încât accentul să cadă pe spiritualitate nu pe formă. O simbolistică aparte o dețineau și culorile: albul reprezenta sufletul, puritatea, curățenia de păcate, lumina sufletească, ce se deosebește de lumina materială care este pictată cu auriu. Roșul și albastrul erau culorile Fecioarei Maria și

ale lui Iisus Hristos iar verdele era culoarea veșmântului Sfântului Ioan Botezătorul. Aureola a reprezentat din totdeauna un simbol al sfințeniei. Ea era trasată cu auriu sau ocru. Culorile cele mai des utilizate pentru fundal sunt auriul și albastrul cerului, cerul fiind dimensiunea spirituală a Sfinților. Rareori întâlnim icoane care să aibă fundalul verde, culoare specifică vieții și vitalității. Prin simbolistica picturii bizantine se realizează o metamorfoză a Bibliei în icoană. Omului i se relevă nu doar fapte și Sfinți ci și dimensiunea spațio-temporală.

ICOANA INTERMEDIAR ÎNTRE OM ȘI DIVINITATE

Prin ritualul rugăciunii în fața unei icoane omul dialoghează cu Dumnezeu, pentru că rugăciunea implică formule de cereri și mulțumiri adresate divinității. Cuvântul „icoană” își are originile în limba neogreacă și greco-slavonă sub forma de „ikona”. Acest cuvânt semnifică reprezentarea vie a chipurilor sfinte. Desigur că, o reprezentare realistă nu este suficient pentru a transforma un obiect de cult într-un intermediar între om și sfântul care este întruchipat pe acesta. Ceea ce creează legătura între om și divinitate este modul său de a se raporta la icoană. Omul poate privi icoana ca pe un obiect de artă , sau percepția sa poate trece dincolo de planul material. Aici intervine credința. Cu cât omul este mai convins că are în față nu icoana ci însuși chipul sfântului cu atât omul dobândește încrederea că rugăciunea sa este ascultată și implicit împlinită. În termeni psihologici acest proces complex se numește autosugestie. Ea se realizează prin intermediul subconștientului nostru care are capacitatea de a materializa gândurile în care credem cu tărie. Autosugestia sau altfel spus credința în gândurile noastre ne ajută să ne schimbăm viața atât pe plan mental cât și pe plan fizic. Nu întâmplător ochii icoanelor au proporții atât de mari. Privind în ochi o icoană, omul realizează o conexiune cu icoana, mai exact, cu încărcătura ei energetica. „Icoanele sunt oglinzi în care se reflectă veșnicia , cheile care ne descuie ușile lumii inteligibile, porți sau ferestre deschise spre acel cer şi pământ nou (Apocalipsa 21,1)”.

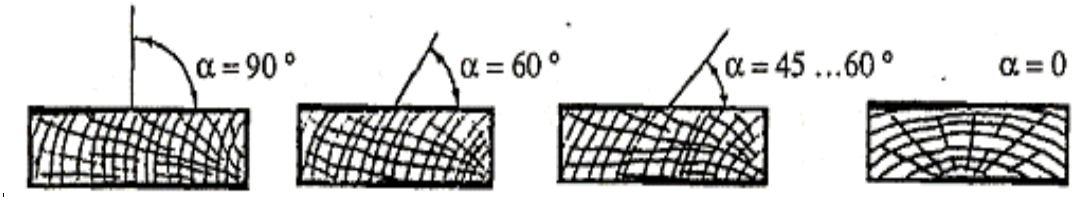
REALIZAREA UNEI ICOANE

ALEGEREA SUPORTULUI DE LEMN

Întrucât am demonstrat ca icoana nu este un obiect de artă ci un obiect spiritual, icoana poate fi pictată de fiecare credincios cu condiția să respecte canoanele Erminei Bizantine.

Faptul că un creștin își realizează propria icoană aprofundează legătura dintre creștin și icoana sa, pentru că lucrând el simte culoarea , curbele , vede cum i se relevă în fața sa chipul sfântului pictat. Pe parcursul realizării icoanei, omul își schimba structura mentală. Devine una cu icoana. Puterea unei imagini este incontestabilă, un chip blând, spiritual, creează liniște interioară și face posibilă acceptarea de sine a celui cere o pictează.

O primă etapă a realizării unei icoane o constituie alegerea suportului de lemn. Aceasta nu presupune doar la alegerea dimensiunii suportului care urmează a fi pictat. Trebuie să avem în vedere felul în care a fost debitat lemnul. Este indicat ca suportul să fie debitat perpendicular pe fibra lemnului pentru a evita deformarea sau scindarea sa. O debitare corectă a suportului este relevată de inelele anuale ale lemnului. În imaginea următoare sunt prezentate tipurile de debitare ale lemnului.



Cea mai bună dispunere a fibrelor din structura suportului este exemplificată în prima imagine deoarece gradul de înclinare a fibrelor nu permite o deformare a lor în timp. În cazul unei debitări longitudinale arcul de cerc al fibrelor respectiv al inelelor anuale ale lemnului trebuie să fie orientat în sus. O orientare înspre interior a fibrelor determină o curbare asemeni unui sul de hârtie a suportului, ceea ce poate cauza fisuri în straturile de preparație și de culoare care urmează a fi aplicate.

Calitatea suportului de lemn este foarte importanta in realizarea unei icoane bizantine autentice si calitative. Suportul este acela care răspunde într-o măsură mare de buna conservare a stratului de pictura in timp.

Esențele nerășinoase sunt de preferat, întrucât ele sunt mai omogene si permit mai ușor lipirea pânzei, printre acestea se numără: chiparosul, platinul, stejarul și palmierul în țările mediteraneene; în Rusia și în țările balcanice teiul, mesteacănul, stejarul, frasinul, fagul; în Nord, în ciuda fibrelor sale rășinoase, bradul. Lemnul trebuie să fie foarte uscat, e bine sa aibă fibra cât mai dreaptă, astfel el va lucra ordonat. Lemnul bun este ales din copaci care erau tăiați toamna, de la mijlocul pădurii și cât mai drepți (Daniel V. Thompson Jr. Practica picturii în tempera).

Pentru început panoul de lemn trebuie așezat cu sensul fibrei lui orientat vertical. Cel mai bun clei folosit este acela de pește, dar se folosesc și cleiuri mai puțin costisitoare, cum ar fi: de piele, de oase, de tâmplărie.

Se aplică traversele pentru a împiedica îndoirea lemnului. Dacă lemnul are cuie, e bine sa fie scoase.

Prima problemă cu care se confruntă un pictor în tempera este alegerea materialului pentru panoul său, suportul grundului de gesso (grund) pe care vor fi efectuate poleirea și pictura. Cennini folosea un simplu panou de lemn (plop, tei sau salcie). Care însă era tăiat, și uscat în mod adecvat. Lemnul poate suporta deformări. Dacă este nevoie ca un panou sa fie încleiat cel mai potrivit este să folosești cleiul din brânză și var.

GRUNDUIREA

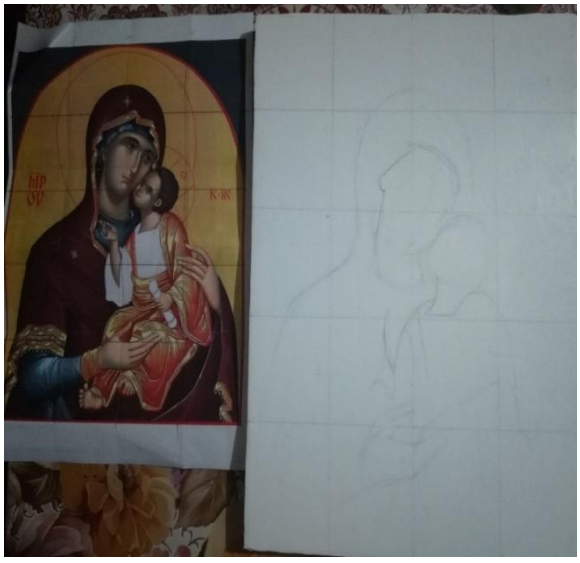
Este folosit cleiul reparat din oase, articulații, tendoane, bucăți de piele și alte resturi de la animale, în special vacă și porc. Este mai slab decât cel din piele, dar un pic mai elastic.

După alegerea suportului, o a doua etapă o reprezintă grunduirea lui. Pentru început se prepară o soluție de clei de oase de concentrație 10-12% cu care se pensulează un prim strat pe suport. După uscarea cleiului se aplică un strat de pânză subțire care este și ea încleiată cu același clei. Pentru a elimina bulele de aer din pânză se presează cu degetul pe aceasta. Operațiunea este una esențială deoarece bulele de aer din stratul de preparație al suportului pot cauza fisuri în straturile de grund și implicit în stratul pictural. În restul de clei rămas după încleierea pânzei se adaugă praf de cretă pentru a rezulta grundul. Acesta nu trebuie să fie consistent deoarece are proprietăți foarte mari de absorbție și se poate fisura datorită lipsei umidității. Grundul se aplică în cel puțin 5-6 straturi. După ce am aplicat primul strat se lasă la uscat apoi se pensulează stratul următor , iar procedeul se repetă până se ajunge la 6 straturi. Când grundul este complet uscat , pentru a elimina denivelările suportul se șlefuiește. Întrucât prin pensulare grundul se extinde și pe marginile suportului, acestea vor fi și ele șlefuite. Inițial cu o hârtie abrazivă ce are o granulație mai mare apoi se reduce treptat granulația până la cea mai fină pentru a obține o finisare ideală. O altă etapă constă în alegerea și transpunerea modelului de icoană pe suport.

TRANSPUNEREA PE SUPORT

În eventualitatea în care mărimea modelului nu coincide cu mărimea suportului se face o dimensionare pe o foaie de calc a modelului. Foarte important, dimensiunea foii de calc trebuie să fie identică cu dimensiunea suportului. Mărirea sau micșorarea la scară a imaginii se realizează prin metoda *caroiajului*. Metoda presupune plierea în două pe latura cea mai mică a foii. Prin pliere se obțin segmente egale. În funcție de capacitatea de apreciere a contururilor latura poate fi pliată de la 4 segmente egale și până la mai multe segmente de dimensiuni foarte mici. Se măsoară dimensiunea segmentului și cu ajutorul unei rigle se dimensionează și laturile de lungime a foii. Prin unirea punctelor de reper se construiesc pătrățele ajutătoare. Cu ajutorul lor se poate aprecia mai bine proporțiile icoanei. Transpunerea se realizează plasând o foaie indigo sub foaia de calc așezată pe suport. După ce modelul a fost transpus are loc incizia acestuia pe suprafața suportului cu ajutorul uni instrument ascuțit (compas, ac gros, peniță de stilou). Următoarele imagini prezintă etapele transpunerii modelului pe suport.

Metoda caro aplicată pe model



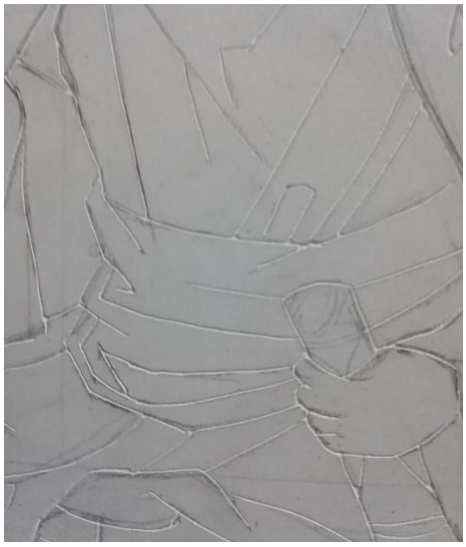
Transpunerea pe suportul de lemn

INCIZIA

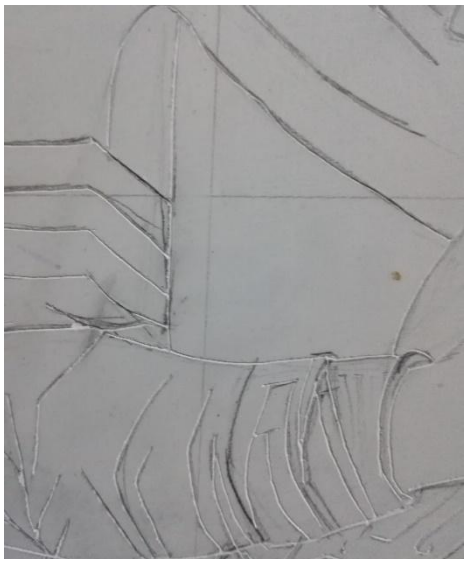
Incizia se face cu scopul de a respecta liniile cutelor. În momentul aplicării peliculelor de culoare contururile desenate se acoperă, iar icizia face ca ele sa fie ușor vizibile.

La finalul transpunerii pe suport a modelului de icoană liniile de scalare se pot șterge pentru a face vizibile contururile personajelor biblice. După cum se poate observa nu s-au transpus pe

suport detalii ale icoanei întrucât urmează a fi acoperite de maturi. La fel procedăm și în cazul inciziei unde de asemeni, nu vom inciza detaliile amănunțite.



IMG.1(DETALIU VEȘMÂNT)



IMG.2(DETALIU MÂNECĂ)

Următoarea etapă din realizarea unei icoane o reprezintă așezarea foiței de aur sau schlagmetal. Pentru a realiza aurirea icoanei se vor utiliza shellack, mixtionul sau bolusul , foița de aur și vată pentru a elimina surplusul de foiță.

Mai întâi de toate vom explica ce semnifica fiecare termen în parte apoi procedeul de aplicare a foiței de aur.

Shellack-ul este o rășină naturală de origine animală. Ea este secretată de o insectă dar poate fi produsă și sintetic. Este adesea utilizat în prepararea lacurilor, a vopselelor și a cerii roșii. Se găsește sub forma unor solzișori strălucitori de culoare brun roșiatică. Aceștia se dizolvă în alcool etilic circa 30 de minute până la dizolvarea completă a shellac-ului și transformarea sa în soluție. În iconografie shellac-ul este aplicat pe stratul de grund pentru a-i reduce absorbția.

Mixtionul este un adeziv folosit pentru aplicarea foiței metalice. Inițial are culoarea alb dar o dată cu aplicarea și uscarea sa devine transparent.

Bolusul este un poliment pentru aurire compus dintr-oargilă. El poate fi roșu, galben sau negru. Se poate folosi Bolul "Assiette à dorer " Le Franc.

POLEIREA

POLEIREA CU BOLUS

1. Pregătirea bolusului: Se folosește în amestec cu un clei animalic: clei de pește în concentrație de 6%. Cleiul poate fi înlocuit cu gelatina tehnică pentru sportivi sub formă de capsule, (Gelatine Kapseln). Gelatina alimentara nu este bună. Raportul dintre ele, la volum este de: o parte de bolus si doua părți de clei-pește. (Amestecul se mai poate face si cu cleiul uscat).Preparatul se pune la încălzit in bain-marié și se amesteca foarte bine cu o pensulă. Nu se dă fierbinte ci se lasă mai întâi puțin la răcit. Fiind cald, va face o crustă, care păstrează apa în soluția de bolus cu clei. Un alt mediu pentru bolus poate fi și albușul de ou lichefiat (https://www.scribd.com/doc/48039683/AURIREA-CU-BOLOS).

2. Așezarea bolusului: Se folosește o pensulă plata, medie, cu păr sintetic și se dau de obicei 3-4 straturi, bine întinse. Fiind o soluție lichidă se așează foarte subțire si va arăta ca un laviu transparent. Se dă în toate direcțiile, până nu se mai vede grundul, până va avea o singura culoare, uniformă. Nu se revine unde ai dat timp de cel puțin 15 minute. Oricât de gros dai stratul acesta nu va crăpa. Pentru a obține o suprafață cât mai plană bolusul se lustruiește cu cel mai fin șmirghel.

Foița de aur reprezintă o peliculă micronică de aur. Datorită proprietății aurului de a se modela ușor, el poate fi tras în fâșii subțiri. Cantitatea de aur folosită pentru obținerea foiței este insignifiantă. Astfel că dintr-un gram de aur poate fi acoperită(poleită) o statuie ecvestră în mărime naturală. Foița de aur folosită de poleitorii medievali era mult mai groasă decât foița dublă din zilele noastre. Foița mai groasă nu necesită o prelucrare laborioasă la fel ca în cazul foiței subțiri.

Foița de schlagmetal este un înlocuitor al foiței de aur fiind totodată mai accesibil ca preț și mai utilizat.

Pentru a așeza foița de aur pe suport trebuie să ne asigurăm că acesta este bine curățat după incizie. Apoi cu o pensulă aplicăm un strat subțire de schellac (Img.3). Vom constata o schimbare cromatică a suportului grunduit. Culoarea de ocru în care acesta a virat se datorează colorantului natural existent în solzișorii de schellac. După ce acesta se usucă aplicăm uniform cel de-al doilea strat. Rolul schellac-ului este aceea de a împiedica grundul să absoarbă complet mixtionul și permite o aplicare uniformă a acestuia pe suport.

POLEIREA CU MIXTION

Adezivul foiței de aur este mixtionul sau bolusul. În cazul utilizării mixtionului, acesta se pensulează în strat subțire și uniform (https://www.scribd.com/document/155295191/Fisa-Tehnica-Aurire-Cu-Bolus-Si-Mixtion-Lefranc-26-05-2011). Se lasă la uscat între 15-30 de minute în funcție de timpul de uscare al mixtionului. Pentru debitarea foiței de aur se folosește cuțitul sau penița poleitorului. Aplicarea ei se face cu o pensulă lată, deasă pentru a putea ridica și aplica foița. O alternativă o reprezintă aplicarea cu ajutorul unor foi de hârtie(Img.4). Se așează o foaie de hârtie sub foița metalică și una deasupra, apoi se trage ușor foaia de hârtie de dedesubt și se presează cea de deasupra pentru a elimina bulele de aer care ar putea distruge uniformitatea stratului de aurităra. Surplusul de foiță poate fi eliminat cu ajutorul unui tampon de vată sau o pensulă, astfel suprafața care urmează a fi pictată va rămâne intactă (Img.5).

IMG.3

IMG. 4

IMG. 5

IMG.6

PICTAREA ICOANEI

TEMPERA

Tempera este o vopsea al cărei liant este de origine organică, de exemplu albușul sau gălbenușul de ou, guma arabica sau caseina, mai rar laptele de smochină, amestecat cu ulei vegetal sau clei (http://www.rasfoiesc.com/hobby/arta-cultura/PICTURA-IN-TEMPERA-METODE-SI-E51.php). Datorită capacității sale adezive excepționale, aceasta emulsie este

foarte potrivită la pictura pe lemn. Ea face posibilă aplicarea mai multor straturi de culori, obținându-se astfel nuanțe deosebite. Nu este însă destul de rezistentă la umiditate, din acest motiv nu se poate lucra cu tempera pe suprafețe proaspăt vopsite, cum ar fi fresca. În secolul al XV-lea tempera este treptat înlocuită cu vopselele de ulei, deși câțiva artiști vor mai lucra cu tempera la aplicarea primului strat. Acest gen de pictură, poate cea mai veche, de regulă mată, nu este atât de transparentă ca acuarela, dar nici cu aspect cretos ca guașa deoarece în tempera se folosesc culorile fără a avea înglobat în fiecare din ele un anumit procent de alb. Uneori tempera, mai ales tempera grasă vernisată, poate fi ușor confundată cu pictura de ulei mai mult sau mai puțin lucioasă și numai un ochi atent o poate distinge. Pictura în tempera este cunoscută sub forma câtorva variante care se deosebesc prin însușirile pe care le posedă fiecare datorită numai substanței liante folosite.

Cu 500 de ani in urma, Ceninnini, un pictor care a studiat in Florența, a scris o carte despre profesia sa. Măiestria în domeniul picturii era foarte prețuită în epoca. Meșteșugul picturii s-a schimbat mult și adeseori în ultimii 500 de ani potrivit cu nevoile fluctuante ale pictorilor și societății. În ultimele câteva generații a devenit mai puțin strict, ceea ce poate fi un lucru bun, dar a devenit de asemenea, mai puțin competent, și aceasta nu este bine. Unii pictorii au privit înapoi spre Cennini pentru instruire și au găsit în lucrarea sa ,,The Craftsman’s Hansbook” un îndreptar folositor care poate fi aplicat și în zilele noastre.

Tempera este o tehnică care deosebește perfect un anumit tip de scopuri si care pentru altele nu este folositoare. Depinde de ceea ce vrea să facă pictorul modern ca aceasta sa fie utilă. Tempera este o metoda potrivita pentru a reda anumite tipuri de concepții grafice precis formulate. Ea cere claritate în formulare și nu se poate adapta nici unei imprecizii.

Tempera are și alte limite. Nu se adaptează bine la lucrări de dimensiunii mari. Ceea mai mare dimensiune a unui panou pentru pictură în tempera poate sa fie de 2-2.7m, însă această forțează cumva dimensiunea naturală a metodei. Aria normală de dimensiuni pe care o acoperă confortabil, ușor si natural se află între 130 cm pătrați și 2,2 m pătrați.

Tempera nu este adecvată pentru pictura în gamă gravă. Înălțimea gamei naturale a temperei este medie spre înaltă. Modelele în culori întunecate pe fond închis tind să arate în tempera murdare sau obscure. Ea operează în mod natural într-un registru mai înalt decât uleiul si deși deține puterea de a coborî până la închis, izbutește cel mai bine atunci când nu este forțată să iasă din limitele ei naturale. Ea tinde să opteze bine în tonalități reci, iar dacă se

dorește să genereze câtuși de puțin căldură și intensitatea pe care o are pictura în ulei le generează în mod natural, trebuie să fie forțată. Ea nu ajunge le extremele de cald rece, sau transparent si opac pe care le atinge uleiul si nici la o asemenea putere ca a lui de a reda culori închise intense si calde. Culorile roșii, oranj și galbene tind în tempera să se vadă reci atunci când sunt comparate cu cele în ulei, iar dacă se insistă prea mult asupra lor ele par să se aprindă fără să devină pe parcurs calde. În compensație, culorile reci posedă în tempera o incompatibilă claritate si prosperitate și rețin aceste caracteristici nelimitat.

Tempera permite orice grad de complexitate sau elaborare, însă tratarea trebuie să fie deliberată si precisă. În mod paradoxal, puterea ei de a reda concepții abstracte depinde în mare măsură de această rigoare a cerințelor sale tehnice.

În practică este dificil să realizezi mici variații incidente de culoare, cum sunt cele practicate în mod obișnuit de pictura în ulei si treceri perfect netede de la o culoare la alta. Tendința mediumului este de a impune folosirea schimbărilor metodice de culoare în fiecare zonă a desenului separate. De asemenea, pictorul este supus anumitor limitări în trecerea de la o valoare la alta. Mediumul plastic al picturii în ulei face posibilă amestecarea valorilor adiacente atât de bine încât ele să fuzioneze într-o progresie valorica continuă. În tempera aceasta cu greu se poate realiza. Modelajul tinde să fie evident, iar aceste evidențe de articulare deși prețioase pictorului de idei, sunt supărătoare pentru pictorul de aparențe.

Picturile executate în tempera se întâlnesc din cele mai vechi timpuri, la grecii antici, egipteni, tehnica fiind preluată apoi de bizantini în pictura icoanelor pe lemn.

Tradiția icoanelor pe lemn în tempera s-a păstrat aceeași timp de sute de ani, tehnica și modul de pictare păstrându-se în anumite manuale de pictură, așa zisele 'Erminii'. Suportul de pictat este lemnul foarte bine uscat, peste care se aplică un grund special din clei de oase, praf de cretă, puțin ulei de in sau chiar miere ori săpun de casă, pentru a conferi grundului elasticitate. Peste acest grund se face desenul, apoi se pictează tema propriu-zisă. Pentru o icoană în stil bizantin, culorile de tempera cu emulsie de ou, sunt cele mai potrivite căci în această tehnică se cere ca, culorile să se usuce relativ repede pentru a le putea modela. Din această cauză culorile de ulei sunt total nepotrivite datorită perioadei lungi de uscare. Ca liant, pentru culorile de tempera se folosește o emulsie de ou, ceea ce le conferă culorilor prospețime si rezistentă în timp.

La finalul picturii icoanei aceasta se lăcuiește cu un vernis special, dar numai după o perioadă de câteva zile, chiar săptămâni, ca să aibă timp să se usuce atât grundul de pe icoană, cât și stratul de culoare. Dacă pictura nu este bine uscată, culorile se vor înnegri în timp și se vor îngălbeni.

TEMPERA SLABĂ

Pictura în tempera cu clei este numită și tempera slabă sau simplă pentru că are drept liant numai o substanță lipicioasă. Ea are calitatea că folosind ca liant apa se usucă repede, curge ușor de pe pensula, permite reveniri si modulări cu tente subțiri și cu joc de nuanțe, este mată, culorile sunt stabile la lumină si se pot vernisa, iar în plus este ieftină.

Neajunsul este același ca la orice tehnică de pictură cu apă care constă în faptul că atât timp cât apa este prezentă ea închide culorile, aprinde răsfrângeri ale luminii, iar după ce dispare prin evaporare tonurile culorilor se deschid însă mai puțin decât la guașă.

Astăzi, pictura cu clei este folosită îndeosebi pentru lucrări mari si vremelnice cu caracter decorativ. Ea este uneori depreciată în special numai pentru motivul că nu e durabilă cum s-a arătat față de agenții atmosferici și are un mare procedeu de schimbare a tonurilor după uscare.

Suportul poate fi de hârtie, de carton, pânză, lemn, piele, etc. cu condiția să nu fie absorbant ci pregătit în prealabil spre a putea primi stratul de culori în mod uniform. Pregătirea depinde de felul suportului cât mai ales de felul liantului cu care se va executa pictura. Astfel, pe carton, pânză, ori lemn se va da un grund slab de creta cu clei de gelatina sau de cazeină descris mai sus care se va netezi atât cât este necesar. Pe hârtie, întrucât aceasta este deja albă, sau pe carton cenușiu se poate da numai un strat subțire de clei din faină de secară ori de amidon, de gumă arabică, de gelatina sau de cazeină fără vreun material de umplutură.

Culorile pentru lucrări de dimensiuni mici pe hârtie, carton, etc. sunt cele ce se găsesc în cometț în stare moale, pregătite gata, în borcănașe sau în tuburi de aluminiu amestecate cu gumă arabică, dextrină, miere și un conservant. Când se lucrează cu ele se subțiază într-un godeu cu apa de ploaie sau potabilă fără alta substanță lipicioasa.

Însă pentru lucrări mari care necesita cantități mari de culoare cât si pentru unele lucrări de șevalet se folosesc materii colorante ca pentru frescă ce se găsesc în stare de pulbere fină, ce s-au dovedit a fi mai durabile.

Pentru lucrările mici de șevalet, culorile pulbere se amestecă mai întâi cu apa, apoi cu guma arabica ori cu albuș de ou cu puțin oțet, sau cu lapte dulce de vacă amestecat cu suc de smochine verzi așa cum s-a practicat în vechime și mai rar cu dextrina cu care pictura se șterge în caz că se udă.

Pentru lucrările mari se folosește ca liant în același fel, o soluție apoasa de gelatina în care se pune oțet care este deja caldă ca să nu se închege repede, iar pe perete se pune în schimb 4% pasta de var stins care-i dă și o mai mare putere de aderența. Culorile de pe paleta se udă din când în când ca să stea în stare umedă și să poată fi luate ușor cu pensula. Este mai practic însă a amesteca culorile pulbere numai cu apă în vase și a le păstra în stare de pastă. Ele vor sta astfel mereu proaspete cu puțiă apă care se va alege singură deasupra. Numai cu o substanță cleioasă, apa nu permite culorilor să se lase la fund si să rămână în suspensie. Cele cu caseină nu se mai pot folosi dacă sunt mai vechi de o zi. Maeștrii vechi frecau culorile separat cu apa curată și puțina miere, apoi le puneau în cochilii de scoici, în care se uscau la umbra, iar când aveau nevoie de ele le scufundau într-o strachină cu apă ca să se înmoaie.

Pensulele pentru tempera de dimensiuni mici sunt ca și pentru acuarelă adică cele rotunde din păr moale de dihor, jder, vidră, veveriță sau de la urechile de bovine, iar pentru lucrările mari se pot folosi si pensule din coadă de măgar, de cămilă, de urs sau din păr lung de porc.

Desenul se execută ca pentru oricare fel de pictură.

Pictura în tempera slabă se execută pe suport grunduit si uscat în unul și mai rar în două straturi de culori. Dacă în soluția de grund pentru primul strat se pune și sulfat de cupru 1-5% sau alaun, aceasta acționează asupra cleiului întărindu-l și mărindu-i rezistența mecanică, iar în plus făcându-l stabil față de acțiunea apei din stratul de pictură care se va aplica deasupra. Se va ține seamă însă să nu se pună stratul ultim de culori peste primul strat decât după ce acesta s-a zvântat și nici nu se va așterne prea gros că poate crăpa. Dacă culorile nu se prind bine sau uniform, se va da pe suport cu apă săpunită sau cu fiere si se lasă să se usuce, iar dacă vrea să se fixeze mai bine se amesteca în culori puțină soluție de alaun. Pentru o pictură păstoasă se amestecă în culori: o parte soluție de alaun dizolvat în apă și două părți

albuș de ou cu puțina miere, sau gălbenuș de ou. Nu se va lucra peste pictura în ulei și nici pe grundul gras.

TEMPERA CU GĂLBENUȘ DE OU

Tempera cu gălbenuș de ou se pare că este una dintre cele mai vechi dintre tehnicile cunoscute de pictură în tempera fiind folosită încă din antichitate. Ea lucrează mai ușor deoarece liantul nu se gelifica ci rămâne mereu fluid în timpul lucrului, iar culorile au permanent prospețime, sunt mult mai rezistente față de agenții atmosferici, nu crapă, nu se cojesc cu vremea, pictura poate fi spălată fără teamă. Tempera cu gălbenuș deși se zvântă repede prin evaporarea apei prin stratul de culori uscarea definitivă se petrece într-un timp mai îndelungat decât la pictura în ulei de in sicativ. Cunoscând acestea, nu trebuie sa i se dea verniul decât după completa uscare. Verniul gras sau de ulei de in fiert care îi este absolut necesar spre a-i reînviora culorile se dă mai bine prin pulverizare, apoi întinzându-l cu podul palmei ca să rămână mai subțire, altfel culorile se mai închid și se mai îngălbenesc după uscare.

În vremea Renașterii a fost folosită mai întâi combinată ca substrat al picturii de ulei, dar deși fenomenul de înlocuire a temperei s-a petrecut pe nesimțite totuși ea s-a practicat în mod sporadic. La noi, tempera cu ouă s-a folosit în special în pictarea icoanelor bizantine lucrate pe lemn. Pictura cu gălbenuș de ou a fost înlocuită total cu pictura în ulei pe la începutul secolului XIX.

Liantul se obține amestecând bine prin scuturare într-o sticlă gălbenuș de ou cu tot atâta apă, gălbenușul în sine fiind deja o emulsie naturală de grăsime, apa și alte substanțe spre a-i îmbunătăți calitatea de liant. În Orientul Antic și în vremea Renașterii gălbenușul de ou se bătea bine, iar apoi se punea în el o ramură tânără de smochin pisată pentru că laptele acesteia amestecându-se cu oul și cu culorile să dea vopseaua tempera cu care se lucrau operele – zice Vasari.

TEMPERA CU OU ÎNTREG

Tempera cu ou întreg este socotita de vechii maeștrii mai puțin buna decât cea numai cu gălbenuș din cauza albușului care îi ia din trăinicie. Amestecul se obține prin agitarea albușului si gălbenușului puse într-o sticlă. Oțetul diluat își are și aici rostul de emulsionare.

Alt conservat care în plus ajuta la o uscare mai rapidă este spirtul denaturat, diluat adăugând însă mai întâi în soluția de ou puțin bicarbonat de sodiu ca să nu se coaguleze.

Un amestec de ou întreg cu lapte dulce degresat și cu un adaos de apă este bun de folosit cât mai proaspăt și mai ales în tempera pe pânză în al secco pe perete și întru câțiva la retușul frescei uscate. În ceea ce privește materialele și tehnica nu este nicio deosebire fața de celelalte feluri de tempera ca și verniul gras.

TEMPERA GRASĂ

Pictura în tempera grasă numită și tempera cu emulsii de ulei în general are mai multe calități decât tempera slabă datorită unei cantități de ulei de în crud sau fiert ori a unui vernis gras pe care îl conține în dispersie, transformat în globule minuscule de 1-2 microni. Substanța grasă se amesteca fizic cu ajutorul unei acționari mecanice și sta în suspensie în mediu de apă și clei cu care nu se aseamănă din punct de vedere chimic. Acest amestec numit emulsie artificială are un aspect lăptos, caracteristic datorită difuziunii luminii de către părticelele de ulei aflate în suspensie care însă când se usucă devin transparente. În pictură vopseaua cu emulsie fiind fluidă poate fi întinsă pe o suprafață mult mai ușor și mai subțire, iar apa evaporându-se se obține o tărie mai mare a peliculei de vopsea față de emulsia naturală fără adaos de ulei. De aceea emulsia cu ulei face ca pictura să aibă un aspect mai apropiat picturii mate de ulei. Iar ca însușiri caracteristice este foarte rezistentă față de agenții atmosferici, își menține tonurile mai mult decât tempera slabă, nu se îngălbenește la lumina, nu se întunecă cu vremea, nu se șterge prin spălarea cu apă, nu crapă si nici nu se cojește dacă este lucrată în condiții bune. Se poate lucra în straturi suprapuse neted, subțire ori păstos. Tot astfel se poate lucra peste pictura cu ulei sau în culori cu ulei peste aceasta tempera. Să se rețină însă faptul că tempera în general nu adera totdeauna ușor peste pictura cu ulei cât aderă invers, adică pictura de ulei pe tempera mai ales de ou.

O emulsie bine preparată nu face pată pe margini dacă este pusă pe o hârtie albă si nici nu schimbă mult tonurile sau nuanțele culorilor. Cu ajutorul emulsiei și a unei pensule se pot trage linii de culoare mai fine decât cu ulei.

Pictura în tempera grasă se lucrează pe orice fel de suport si de orice mărime, pregătit în prealabil cu un grund slab dar mai preferabil este grundul semigras dintre care mai bun este

cel de caseină. Peste grund să se dea mai întâi cu emulsie subțire de ou întreg peste care se va așeza apoi după uscare stratul de culori ca să aibă o mai mare aderența la grund.

Culorile, pensulele și alte unelte sunt la fel ca la tempera slabă.

Ceea ce este mai important la tempera grasă este emulsia folosită ca liant.

EMULSIA DE OU

Pentru culorile de tempera se folosește emulsia de ou, ea are rol de liant și în plus conferă culorilor prospețime și rezistența în timp. Datorită compoziției sale (51% apă, 15% albumină, 22% materii grase si 12% alte substanțe), gălbenușul de ou, poate forma, diluat cu apa, o emulsie stabilă, iar pentru evitarea descompunerii se adaugă un acid, cum ar fi oțetul. Rezultatul este un colorit intens și formarea după uscare a unui strat uniform, care se fixează bine de grund.

Emulsia de ou se prepară folosind un gălbenuș de ou, amestecat cu puțină apă, câteva picături de ulei si oțet (sau zeamă de lămâie). Toate amestecate foarte bine cu o furculiță. Emulsia se ține după ce s-a pictat, la rece, dacă vreți să o mai refolosiți.

Ca să nu se altereze liantul de gălbenuș de ou când trebuie păstrat mai mult timp la urmă se pune un conservant, de exemplu o linguriță de oțet.

Unii pictori în loc de apă pun rachiu (1:1) ca să se zvînte mai repede sau și fiere de bou pe care însă nu o recomandăm.

Emulsiile cu clei mai rar preferate în pictura cu o consistență fluidă. Ele sunt soluții apoase de gumă arabică, clei de cireș, dextrină, clei de secară dar mai frecvente sunt cele de clei de gelatină pură sau impură folosite mai mult la decoruri pe suporturi grunduite. Emulsionarea se obține ca de obicei agitând puternic într-o sticlă o parte soluție de substanță adezivă si ¼ - ½ parte ulei de in fiert eventual și puțină esență de terebentină fără ca uleiul să depășească cantitatea de adeziv. Emulsia de gumă arabică în soluție de 1:2 cu ulei 25% este mai transparentă decât altele și menține mai bine nuanțele de culori. Aceste emulsii nu mai au nevoie de oțet pentru că se pot păstra bine.

Dintre emulsiile cu clei emulsia de clei de caseină este socotită mai bună decât celelalte emulsii cu alte substanțe adezive pentru că aderă pe orice fond: pe sticlă, pe metal, pe

piatră sau pe alt gen de pictură fără să crape, este foarte durabilă. Emulsia se obține din 1 parte clei de cazeină făcut cu var sau cu un alcalin și un volum egal de ulei de in. Pentru economie, o emulsie slabă se obține din 1 parte clei de cazeină , 15-25% ulei , 3-5% săpun si 5 părți apă si puțină miere, spre a-i mări flexibilitatea.

Emulsia din gălbenuș de ou cu ulei. Este astăzi cea mai de preferat, deoarece s-a dovedit ca are calități multiple, deci folosirea ei ca liant în pictura în tempera nu are vechime celei mai mult sau mai puțin bune, dar emulsia cea mai potrivită se obține bătând prin scuturare , gălbenușul de ou fără pieliță, peste care se pune câte puțin ulei de in fiert sau crud albit la soare, ulei de nucă sau de mac, în cantitatea cel mai egală cu a gălbenușului și se agită până se omogenizează.

Spre a se obține o emulsie perfectă se va avea în vedere cu strictețe volumul fiecărei substanțe mai ales al uleiului care nu e permis să depășească pe al gălbenușului. Dacă din greșeală se depășește echilibrul, emulsia va fi uleioasă, nu se mai amestecă bine cu apa și nu va mai curge ușor pe pensula care se înecleiază. În acest caz pentru îndepărtare se mai pune gălbenuș de ou și se agită din nou. Dacă cleiul este prea gros , i se poate adăuga puțină terebentină.

O jumătate sau o treime din cantitatea de ulei necesară poate fi înlocuită cu un vernis gras în cazul în care pictura se usucă mai repede decât tempera simpla cu ou, este mai rezistentă față de apă după uscare și deci este mai durabilă.

Pentru conservare dacă este nevoie ca emulsia să se păstreze mai mult timp se pune în ea oțet de vin alb sau alt conservant ca și la tempera slabă de gălbenuș. Unii pun si fiere de bou care însă are alt rol, ea însăși având nevoie de conservant. Apoi atunci când se începe folosirea emulsiei, se pune apa potabila încă pe atât cât este volumul amestecului și se agită până capătă un aspect lăptos.

Cu această emulsie se poate executa orice fel de lucrare în tehnica temperei. Pentru a avea mai multă consistența se pictează în două straturi, ultimul fiind definitiv. Reveniri sau îndepărtări se pot executa oricând prin suprapuneri. De asemenea se pot pune culorile mai păstos adăugând după voie în emulsie ceară dizolvată în esența de terebentină 2:10 adică 20% cu care după uscare își menține tonurile si poate fi ușor confundată cu pictura în ulei.

Emulsia din ou întreagă și ulei se face la fel însă după emulsionarea naturala a oului întreg prin batere sau agitare într-o sticlă, se va strecura și îndepărta pielițele gălbenușului, apoi se amestecă cu volumul egal de ulei de in, sau 12 volume ulei si 12 vernis gras, la care se adaugă 1-2 volume de apă. Nu se va folosi nicidecum vernis slab cu alcool pentru că se coagulează albușul. Emulsia cu un gălbenuș de ou ajunge pentru o pictură de 2 m pătrați, iar emulsia pregătita din cinci ouă ocupă o sticlă de 1 litru.

O emulsie de ceară care ar putea fi numită un săpun lichid de ceară, poate cea mai veche emulsie de acest gen, s-a folosit mai rar în lumea pictorilor de icoane de tradiție bizantină ca liant pentru un fel de tempera slabă foarte durabilă. Emulsia o găsim descrisă în Erminie unde citim: ,,Pune clei cât se va putea de vârtos si leșie tare de cenușa si ceară de albine, toate de o potrivă și amestecându-le la un loc, pune-le la foc, ca să se topească și să se facă una. Și punând vopsea înlăuntru, amestec-o bine; apoi ia vopsea dea aceasta cu condeiul si unge orice voiești. Și uscându-se sclivisește-o și se face sclipicioasă…numai verniu să nu-i dai.”

Liantul acesta de ceară emulsionată, amestecată cu pastă de culori cu apă, astăzi este recomandată numai pentru pictura în tempera de șevalet pe orice suport pregătit cu grund subțire de clei și creta sau ipsos. El a fost folosit în mod greșit și în pictura murală, pe grund de lapte sau chiar fără grund.

Pictura are calitatea că după ce se usucă are mare luminozitate, transparență, și poate rămâne mată ca orice tempera sau să se facă lucioasă prin frecare cu bucată de pânză de în nescămoșată sau de postav.

O altă emulsie care în realitate este un săpun moale de ceară, solubil în apă se poate obține topind 5 gr. ceară de albine, mărunțită sau rasă cu niște surceluțe în tot atâtea benzină sau în esență de terebentină, ferită de foc în baie de apă. Totodată alături se încălzește un vas de 50-100 gr. De apă de ploaie în care se dizolvă 2 gr. carbonat de amoniu numit și praf de copt. Apoi ceara topită se toarnă în vasul cu apă de ploaie pus pe foc și ambele se amestecă făcându-se ca un lichid lăptos care spumegă.

Altă rețetă uneori folosită pe porțiuni mici și la pictura pe zid este următoarea: in 20.gr apă de ploaie, pusă într-un vas la foc potolit, se topesc 10 gr. bucățelele de ceară de albine în care se adaugă 5 gr. săpun răzuit și 1-3 gr. tartrat de amoniu sau hidroxid de amoniu. Totul se amestecă cu un bețișor până dă în clocot și spumegând se evaporă amoniacul prin

descompunerea termică. Pentru folosire cu culori se adaugă 200 gr. apă caldă cu care se face o emulsie lăptoasă. Când se pictează nu se va reveni peste vopseaua crudă.

Ca să i se mărească rezistența față de agenții atmosferici și de umezeală, emulsia de ceară se amestecă cu o soluție subțire de clei de caseină sau cu gălbenuș ori cu o altă emulsie. De asemenea se poate amesteca 1:12-1 cu vernis gras din damar, mastix sau sandarac cu ulei ori cu esență de terebentină.

Cu ea se poate lucra combinat cu culori de ulei. Cu care se amestecă pe paletă și se poate subția cu esență de terebentină. Pictura va avea însă un aspect mat peste care nu se va da vernis, pentru ca însăși emulsia de ceară poate servi de vernis.

PROCEDEE DE EXECUȚIE

Cu toate că se folosesc aceleași unelte si materiale cum s-a arătat mai sus procedeele tehnice ale temperei nu sunt chiar toate identice ci variază atât în funcție de liant sau de emulsie cât și de felul cum se așternculorile.

Astfel, dacă nu se folosește decât albul suportului se apropie de acuarelă iar dacă albul se amestecă în culori ca de obicei, tempera se apropie de aspectul mat al picturii în ulei care poate fi chiar confundată după ce i se dă un vernis. De aceea, în general nu se impun reguli restrictive în privința tehnicii.

Desenul se execută cu creionul de grafit ori cu cărbune în care caz acesta trebuie fixat ușor cu emulsie slabă apoasă de gălbenuș de ou dată cu pulverizatorul. De altfel, aceasta emulsie de ou este absolut necesar să se aplice peste oricare grund ca să se facă o mai bună legătură cu stratul de culori. Pictorii de tradiție bizantină care lucrau pe grund gras, obișnuiau să zgârie cu ceva ascuțit ca o sulă pe urmele desenului făcut cu cărbunele pe care apoi îl ștergeau cu o măturică de fulgi, așa cum zgâriau la frescă.

Aceeași metodă de zgâriere se folosește și când se pictează în tempera de gălbenuș de ou pe sidef pe care se dă mai întâi cu ou apos ca să nu primească vopselele. Apoi după ce se usucă se dă o dată cu alb de plumb cu ou și se lasă să se usuce. După aceea se schițează și se zgârie pe urmele desenului peste care se pictează subțirel. Când se usucă bine i se dă verniul.

Pictura folosește culorile în pulbere fină aceleași ca la tempera slabă. Ele se amestecă cu emulsie în procentaj variabil de la o culoare la alta în godeuri sau în văscioare care se țin la

îndemâna în timpul lucrului când este de pictat o suprafață mai mare. Pe suprafețele mici culorile se folosesc făcute în forma de pastă. În acest scop ele se frământă cu apă în cantitatea necesară cu cuțitul de paletă pe o bucată de geam sau altceva de unde se iau și se așează pe paletă în ordine ca la pictura in ulei. Dacă rămân pentru a doua zi, culorile pot sta pe paletă care se acoperă cu apă, dacă paleta este de tablă și are marginile îndoite în sus, iar când se reia lucrul apa se varsă.

Celelalte materiale, emulsiile precum și tehnica se aleg și în funcție de suport, de locul unde va fi situată lucrarea, de uscăciune sau de umiditate, de cerința de executare rapidă sau migălit, de mărime, etc. O precizare asupra felului de tehnica care trebuie aleasă nu se poate afla din teorie, ci se câștigă prin practică. Dacă nu se alege tehnica asemănătoare acuarelei pe uscat la prima se va lucra în două straturi. Primul strat, eboșarea, se execută cu culori subțiri fără multe nuanțări sau modulări de tonuri locale, iar după ce se zvântă ceea ce are loc în una sau două ore se lucrează al doilea strat cu culori consistente și nuanțele puse exact. Modulări de ton se fac cu răbdare înainte de a se zvânta sau umezind locul cu emulsie sau cu apă și așternând apoi culori mai subțiate sau hașurând așa cum făceau pictorii vechi.

Dacă în timpul lucrării s-a evaporat o parte din emulsie, care din aceasta cauză se îngroașă și se simte unsuroasă pe pensulă, se va pune în ea apă si puțin gălbenuș de ou, săpun sau fiere.

Pensulele se spală mereu în timpul lucrului de la o culoare la alta, clătindu-le într-un vas cu apă curată. Corectarea greșelilor la pictura în tempera se poate face oricând după ce mai întâi se urmărește culoarea adevărată prin udarea locului respectiv, apoi aplicând culori prin suprapunere cu același fel de liant sau emulsie, însă după vernisare nu se mai poate retușa bine cu tempera peste vernis.

Afară de aceste materiale de lucru există si tehnica mixtă, când primul strat de culori se dă în tempera, iar al doilea se lucrează peste întreaga suprafață în culori de ulei subțiate cum s-a mai arătat că s-a lucrat și în trecut.

VERNISAREA

Nu este necesar a vernisa orice gen de pictură în tempera de șevalet sau murală decât cu scopul de a fixa culorile, de a le apăra față de agenții externi, de a le da transparența ori

intensitate, de a le asigura durabilitatea și în fine de a da lucrării un aspect de definitivare. Aceste cerințe se îndreaptă mai ales spre tempera slabă si tempera de ouă, deci neobligatoriu pictura grasă cu emulsii ori cu ceară care pot rămâne nevernisate. De altfel toate pot sta mai bine dacă se pun sub geam.

Când pictura în tempera slabă sau la nevoie chiar și cea grasă va trebui totuși să fie vernisată mai întâi se recomandă să fie bine uscată, adică ținută timp de cel puțin șase luni apoi se șterge de praf și de alte necurățenii, după care i se dă un strat subțire de clei de gelatina pura 2-4% ori cu aceeași emulsie subțiată dar nu cu pensula lată ci de preferat prin pulverizare. Această operațiune are atât scop de uniformizare a părților de pictură sau să nu se șteargă cu pensula de vernis, unele culori care conțin mai puțină materie liantă cat si de a putea sa reziste tendinței de pătrundere a verniului în culori. Acest strat de uniformizare se poate da chiar după terminarea lucrării, în acest caz se face mai bine legătura cu stratul de pictură și se usucă împreună cu ea.

Peste pictura cu ou, slabă sau grasă, este mai bine să se dea un vernis gras sau cu ulei de in înălbit. Uleiul fiert îngălbenește. Verniul cu terebentina sau cu alt solvent similar de exemplu benzină este dăunător temperei neuscate de ou și de ceară pe care întrucâtva le dizolvă, iar verniul cu alcool chiar pulverizat de două ori, deși este mulțumitor nu este atât de durabil trebuind a fi cândva reînnoit. Peste pictura în tempera slabă cu clei nu se dă verniul gras și nici verniul cu terebentină, benzină ci numai verniul de alcool sau de ceară cu terebentină care o face mată. Atât verniul slab cât și cel gras vor închide puțin culorile reducându-le aproape la aspectul lor inițial de pe când erau crude (Img.6,7).

Mai precizăm că pictura în tempera dă mai multe posibilități de lucru și este mai frumoasă de cât pictura în ulei, fie mată, fie cu verniuri.

Img.7- Icoana Maicii Domnului cu Pruncul în brațe, după vernisare

Capitolul III

STUDIU DE CAZ

ANALIZA STĂRII DE CONSERVARE A BUNULUI DE PATRIMONIU ICOANA „MAHRAMA LUI IISUS„

Denumirea obiectului: icoana „Mahrama lui Iisus”

Proveniența: colecție particulară

Datare: sfârșit de secol XIX-început de secol XX

Dimensiunile obiectului:

– lungime: 28,5 cm
– lățime: 22,5 cm
– înălțime: 2 cm

Tehnica în care a fost realizată icoana:

Icoana „Mahrama lui Iisus ” a fost realizată în tehnica tradițională a icoanei bizantine. Suportul de lemn de rășinoase prezintă sipet dublu, un chenar îngust la margine și unul mai lat în interior. Dispunerea în trepte a sipetului conferă icoanei efectul de profunzime. Pe spate aceasta are introduse două traverse pentru a împiedica deformarea suportului. Stratigrafia icoanei este incompletă deoarece lipsește stratul de pânză de sub grund. Grundul a fost aplicat direct pe suportul de lemn. El este un grund simplu, alb fără viraje cromatice datorate adăugării pigmenților în compoziția sa.

Pictura este realizată în tempera grasă. pornind de la închisuri la deschisuri. Culorile de bază sunt: ocru închis (pentru proplasmă), brun (pentru zona părului și a bărbii), albastru închis (folosit la veșmântul de deasupra), roșu vermillon închis (pentru veșmântul de dedesubt). Pentru a crea contrastul deschis-închis în culorile de bază a fost adăugat gradat albul, începând cu cantități mici.

Auritura este prezentă doar pe aureolă. Fondul icoanei este pictat cu un pigment roșu carmin în tehnica temperei grase.

DEGRADĂRI ALE BUNULUI CULTURAL DE PATRIMONIU

Datorită climatului necorespunzător în care a fost depozitată icoana aceasta prezintă degradări atât la nivelul suportului cât și al stratului pictural.

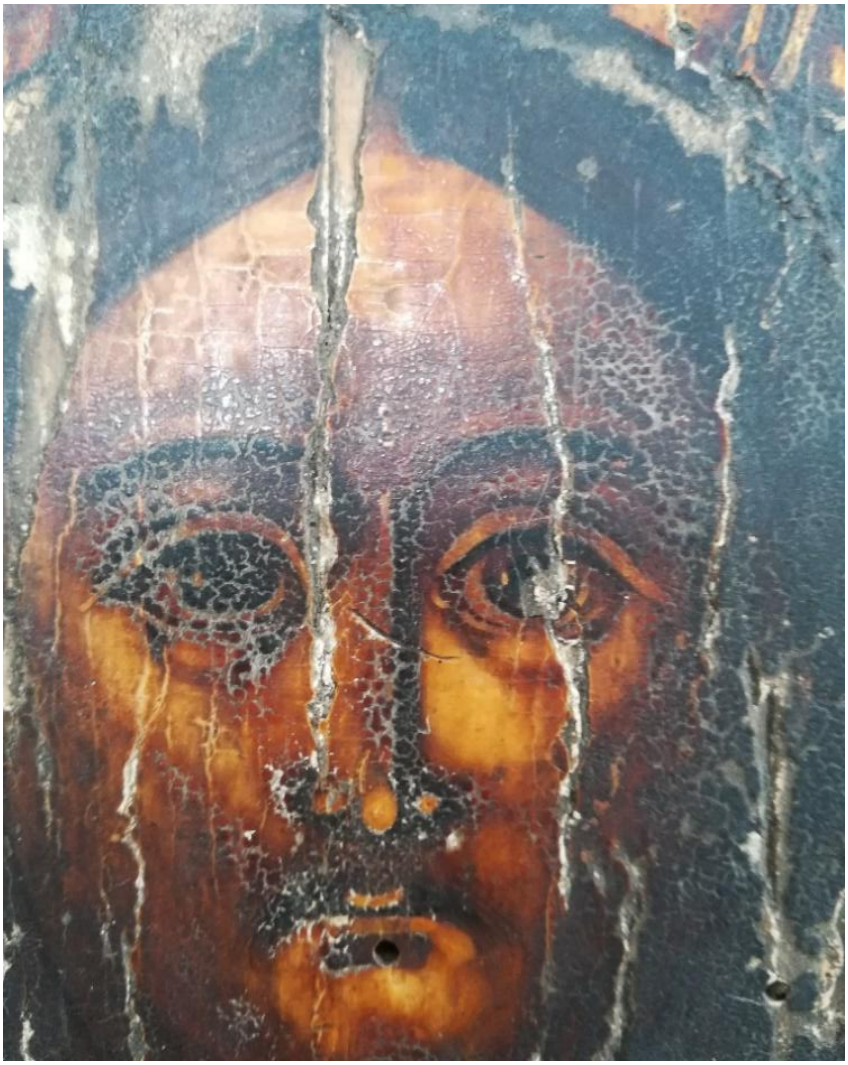
DEGRADĂRI ALE SUPORTULUI DE LEMN

Deformarea suportului, are drept cauză alternanța dintre umiditatea ridicată și cea scăzută din mediul în care a fost depozitată icoana. Această alternanță produce o dilatare și o contractare a fibrelor lemnului care se deformează, curbează, după inelele anuale de creștere (Img.6,7).

IMG.6

IMG. 7

Img.8 Img.9

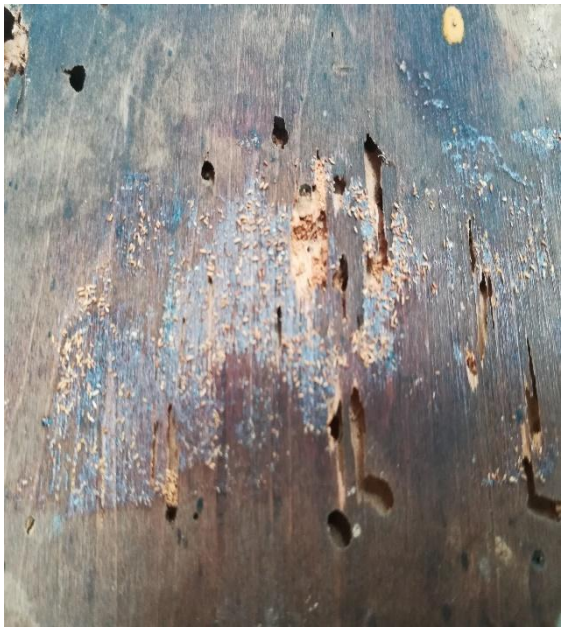


Img.10

Un alt efect al deformării suportului de lemn îl constituie dislocarea traverselor prezentată în imaginile 8 și 9. Cu toate că traversele au avut rolul de a împiedica curbarea lemnului, acestea au cedat tensiunilor create de uscarea lemnului în timp. Fisurile au caracter profund resimțindu-se și în stratul pictural (Img.10).

Un alt factor de degradare a suportului îl reprezintă atacul biologic. Acesta consta în atacul cariului de lemn deoarece sunt vizibile găurile de zbor ale insectelor adulte. Acestea au dimensiuni cuprinse între 1-6 mm, în funcție de tipul de insectă căreia i se atribuie atacul.

(Img.11,12). În imaginea 11 se poate observa rumegușul rezultat în urma activității metabolice ale insectelor xilofage.



Img.11

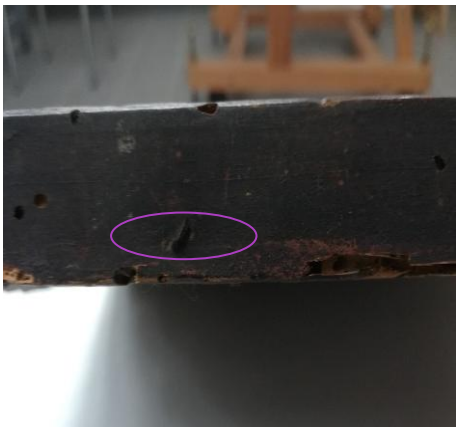
Img.12

Img.13

Stadiul cel mai periculos pentru obiectul de patrimoniu este cel de larvă întrucât în această etapă a vieții insecta se hrănește cel mai mult, ca urmare a procesului de creștere, consumând materialul suportului de lemn. Substanța cu care se hrănesc este lignina și celuloza (care este o polizaharidă). În lipsa materialului de umplere al lemnului structura sa se fragilizează și apar canale în suport sau chiar lacune de mari dimensiuni (Img.13). Lacunele au dimensiuni cuprinse între 1,5-7 cm. În canale se găsesc resturile biologice ale insectei dar și făina rezultată din consumarea substanțelor organice din lemn. În funcție de culoarea pe care o are făina ne putem da seama de vechimea atacului biologic. Dacă aceasta are culoarea brună înseamnă că atacul este inactiv, iar insectele au părăsit structura suportului, iar dacă făina are culoarea galben deschis atunci atacul este activ, recent și trebuie luate măsuri de combatere.

Pe lângă degradările fizice și biologice, degradarea chimică a afectat de asemenea suportul de lemn. Inciziile metalice, mai exact urmele de cuie pentru agățătoare (Img.14) și capsele metalice de pe latul icoanei (Img.15) prin procesul de oxidare (ruginire) au impregnat în suport oxizi metalici care au produs modificări cromatice: înnegrire, brunificare etc.

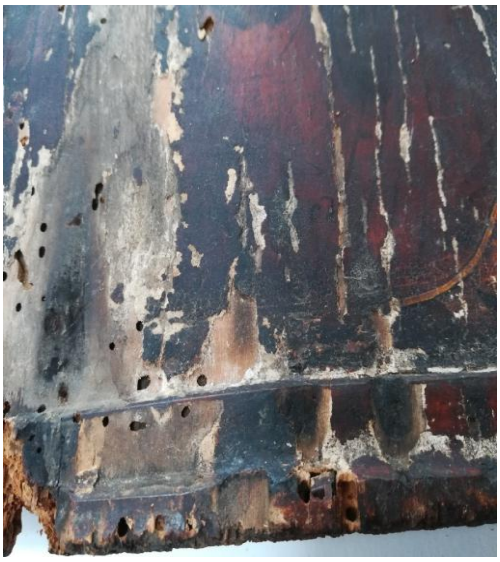
Img.14



Img.15

Icoana prezintă și o degradare de natură antropică vizibilă la nivelul suportului de lemn. Căldura și fumul de lumânare a ars întâi stratul pictural apoi lemnul. Arsura este una superficială fără ca zona respectivă să fie carbonizată în întregime. Se poate observa urma unei limbi de foc pe fața lucrării în partea de jos spre sipet (Img.16,17).

Img.16



Img.17

DEGRADĂRI ALE STRATULUI PICTURAL

La nivelul stratului pictural se remarcă exfolieri ale picturii cauzate de umiditatea scăzută din mediu și de pierderea aderenței grundului. Pelicula de pigment cu emulsie se desprinde de suportul de lemn în lipsa liantului (Img.18,19). O altă variantă a cauzei desprinderii stratului pictural poate fi utilizarea unor verniuri grase sau incompatibile cu materialele de pictură, adezivii sau lianții folosiți (Mecanisme ale degradării picturii tempera Cornelia Bordașiu). Astfel, se induc niște tensiuni secundare care produc fenomenul de micro-fisurare urmat de exfolierea propriu-zisă. Toate procesele ce au loc în substratul picturii se resimt și devin vizibile pe suprafața acesteia.

Img.18

Img.19

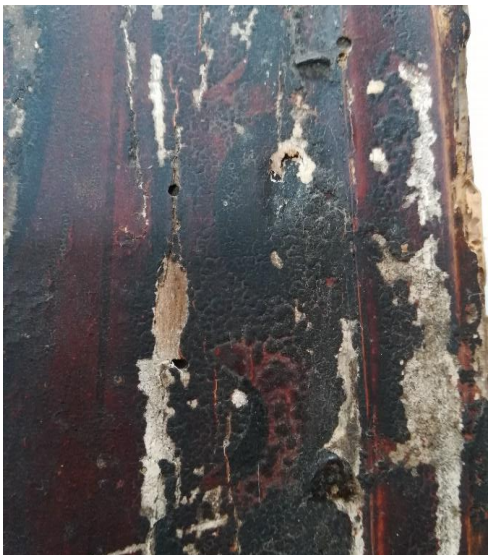
Consumarea liantului pigmenților și implicit a stratului pictural determină granularea peliculei de culoare a icoanei. Fenomenul este localizat în jurul aureolei dar și înspre marginea icoanei (Img.20, 21).

Img.20

Img.21

Lacunele sunt cauzate și ele de deformarea mecanică a lemnului, fiind prezente pe întreaga suprafață a icoanei (Img.22, 23).

Img.22

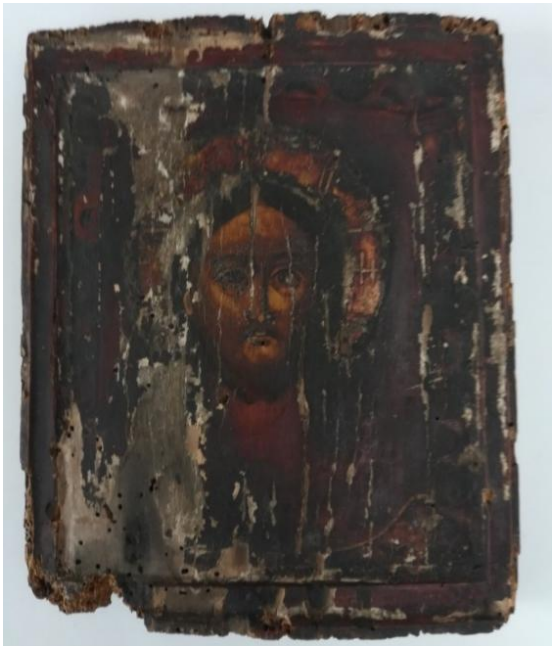


Img.23

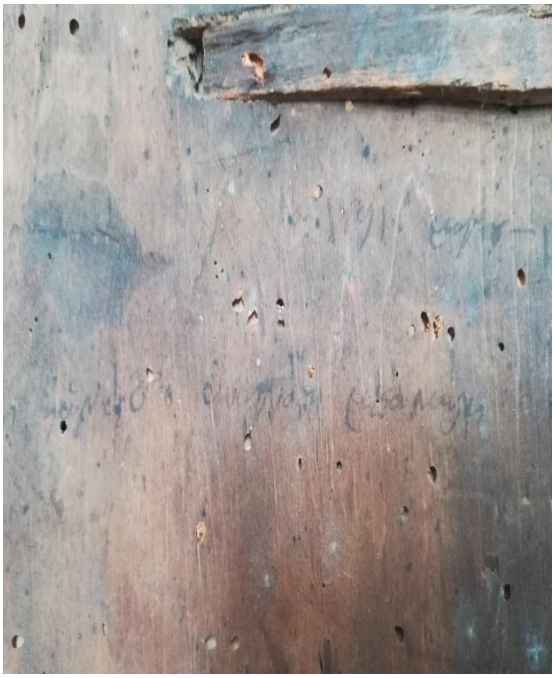
După cum se poate observa lacunele sunt profunde ajungând până la suportul de lemn. Unele dintre ele sunt mai superficiale și se opresc la nivelul grundului. Pierderea aderenței și consumarea liantului sau a cleiului aplicat anterior grundului pot produce și ele desprinderi ale stratului pictural până la lemn. Întrucât grundul a fost aplicat direct pe lemnul preparat fără

stratul de pânza care să-l țină pe icoană sunt toate șansele să apară desprinderi profunde ale preparației.

Depunerile ancraste reprezintă o îmbâcsire a stratului pictural cu grăsimi, praf, fum, corpuri străine, etc. (Mecanisme ale degradării picturii tempera Cornelia Bordașiu). În cazul icoanei aceste depuneri sunt datorate fumului de la lumânări, lumânări care au fost așezate prea aproape de obiectul de cult, și de la fumul de tămâie din biserică. Fumul este absorbit de verniul sau emulsia grasă (care au rolul de peliculă protectoare) și devin întunecate. Verniul este extras dintr-o rășină. O proprietate a rășinilor este aceea că devin lipicioase la căldură. Căldura degajată de lumânări crește aderența peliculei protectoare la praf rezultând depuneri de praf. Totodată obiectul a suferit și o granulare a verniului.



Img.24



Img.25

Icoana prezintă o inscripție, nedescifrată încă, pe spatele suportului (Img.25). Limba în care aceasta este scrisă pare a fi chirilică scrisă de mână cu pigmenți bruni. Din nefericire ea nu oferă informații cu privire la autorul lucrării fiind și degradată de timp.

Documentele care au în vedere starea de conservare și propunerile de restaurare sunt fișa analitică de evidență (FAE) și fișa de conservare. Ambele sunt esențiale atunci când un obiect de patrimoniu intră într-un muzeu sau colecție particulară. Rubricile sunt completate de specialiști precum: conservatorul, muzeograful, restauratorul, istoricul de artă, expertul chimist, fizician și biolog, în urma unor investigații.

PROPUNERI DE RESTAURARE

Înainte de a începe procesul de restaurare se vor ține cont de rezultatele care reies în urma analizelor fizice, chimice și biologice întocmite de către specialiști.

Pe toată durata procesului de restaurare se vor face fotografi în toate stadiile tratamentului. Acestea vor fi adăugate la dosarul de restaurare într-o anexă foto.

La final se monitorizează starea icoanei prin efectuarea controalelor periodice. Este necesar ca microclimatul să fie în parametrii optimi, iar aparatura să fie cât mai des monitorizată.

CONCLUZII

Restaurarea nu-și propune să creeze un obiect nou ci să pună în valoare cât mai mult din originalul. În acest domeniu spiritul creativ este înfrânat lăsându-se loc pentru rigoarea tehnicilor aplicate. Alături de cunoștințele multilaterale, seriozitatea este un lucru indispensabil, soarta patrimoniului depinzând de nivelul de pregătire al restauratorilor și conservatorilor. Prin intermediul intervențiilor de conservare-restaurae valorile culturale pot dăinui în timp.

BIBLIOGRAFIE

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/UNESCO

[2] Legislația patrimoniului/Legea 128 din 2000

[3] Manualul de materiale și tehnici

[4] Manualul de materiale și tehnici

[5] Manual de istoria artelor

[6] Daniel V. Thompson Jr. Practica picturii în tempera

[7] https://www.scribd.com/doc/48039683/AURIREA-CU-BOLOS

[8]https://www.scribd.com/document/155295191/Fisa-Tehnica-Aurire-Cu-Bolus-Si-Mixtion-Lefranc-26-05-2011

[9]http://www.rasfoiesc.com/hobby/arta-cultura/PICTURA-IN-TEMPERA-METODE-SI-E51.php

[10] Daniel V. Thompson Jr. Practica picturii în tempera

[11] Mecanisme ale degradării picturii tempera Cornelia Bordașiu, editura: Performatica

[12] Mecanisme ale degradării picturii tempera Cornelia Bordașiu, editura: Performatica

[13] Mecanisme ale degradării picturii tempera Cornelia Bordașiu, editura: Performatica